

POR LOS CAMINOS VAN LOS CAMPESINOS: EL GÜEGÜENCE Y LA ONTOLOGÍA LATINOAMERICANA EN PABLO ANTONIO CUADRA

Por los caminos van los campesinos (1937) es uno de los más preciosos ejemplos de intertextualidad consciente.

Dividida en cuatro cuadros la obra alude a la organización del mundo. El epílogo, al llevar el número de las partes a cinco, alude a la manifestación ontológica de lo creado¹.

Si la acción se desarrolla sobre varios meses, el tiempo escenográfico absoluto equivale para el espectador a un sólo día. El primer cuadro transcurre de mañana. El tercero por la tarde. El cuarto al crepúsculo, y el quinto de la noche a la mañana siguiente. Esta división del drama bajo las condiciones del tiempo absoluto de las tragedias clásicas, con una ruptura en el acto segundo sin precisión de hora, sustenta una implícita y simbólica referencia al desarrollo cronológico de América Latina, de la conquista al consecuente cambio ontológico del conquistado. Así se puede dividir la obra en dos partes, cada una creando su propia intertextualidad.

En alguna medida y aunque intercalado con otros trabajos y temáticas, se encuentra un desarrollo idéntico en *El Nicaragüense* donde Pablo Antonio Cuadra habla en la primera parte de "*La casa del nicaragüense*" y después de "*El primer personaje de la literatura nicaragüense: el Güegüence*", y en las demás partes de la ontología mestiza del nicaragüense, caracterizada en la última parte como homérica y cristológica. Igual pasa en *Por los caminos van los campesinos*. Además, la temática de la pieza es tan significativa para él que el autor le reserva todo un capítulo en *El Nicaragüense*.

En la pieza el rancho es el primer "personaje" descrito por Pablo Antonio Cuadra. Ese rancho por su carácter de "*persona mudae*" como por su aspecto miserable y tradicional nos devuelve a la acción del *Güegüence* y su famosa casa-tienda (parlamentos 145-153).

Los dos primeros actos nos descubren las estrechas relaciones de *Por los caminos van los campesinos* con *El Güegüence*.

El destino paralelo de Margarito y Pancho, los dos hijos de Sebastiano, nos recuerda los caracteres opuestos de Don Ambrosio y Don Forcico. El telefonista del acto dos² que no cree en las hazañas de Margarito y se burla de Sebastiano evoca de nuevo las desdichas del *Güegüence* frente a los españoles.

La sutil referencia a las posibilidades del discurso como medio de comunicación vernacular y autóctono del acto cuatro, cuando Sebastiano dice: "*Que saben los yanquis...? Fijáte que ni saben hablar como nosotros! Y por donde sale el entendimiento? por la lengua!*", parece evocar el doble lenguaje del *Güegüence*.

Más generalmente la pretensión de "*teatro callejero*" de *Por los caminos van los campesinos* (afirmada en las "*Palabras para la tercera edición*") y la importancia de la música en la pieza nos devuelven también al *Güegüence*, y sus cantos y bailes típicos del pueblo nicaragüense.

Cabe precisar que *El Güegüence* es unánimemente reconocido como la primera pieza de la literatura nicaragüense y primera producción del teatro mestizo. Pablo Antonio Cuadra lo señala al introducir el capítulo sobre la obra en *El Nicaragüense*³.

De ahí que las referencias al *Güegüence* en los primeros cuadros de *Por los caminos van los campesinos* nos introducen al cambio ontológico de los últimos cuadros, que revelan su intertextualidad con la *Biblia*, y más que todo con el *Fausto* de Goethe (el mismo nombre de Margarito del hijo del héroe no deja de hacernos pensar en la Margarita goethiana).

¹V. Diccionario - Religiones y Creencias, Madrid, Espasa, 1991, pp. 160-161.

²Pablo Antonio Cuadra, *Por los caminos van los campesinos*, Managua, El Pez y la Serpiente, 1972, p. 35.

³Cuadra, *El Nicaragüense*, Managua, Hispamer, 1993, p. 67.

Obra-símbolo de la modernidad, el *Fausto* es significativamente una de las obras estudiadas por José Gaos (el español "trasterrado" a México) en *Historia de nuestra idea del-mundo* (curso de 1966-1967)⁴. "La razón y la realidad en la literatura - el Fausto - y el arte" es el último texto dedicado al estudio del hombre moderno, ese hombre trascendental único y totalmente dueño de su destino por haber sido capaz según O'Gorman en *La invención de América* de modificar radicalmente los límites de su propio mundo gracias a sus técnicas y ciencia. Se puede decir además que el texto sobre el *Fausto* era originalmente el punto culminante del curso de Gaos, ya que en su primera versión la "Segunda parte" constaba solamente de siete lecciones sobre un total de treinta y tres (se notará el simbolismo de la cifra).

Percibiendo el desarrollo de las tesis ilustradas⁵ en el *Fausto*⁶, Gaos apunta el hecho de que el Fausto, lejos de ser castigado por su pacto con el demonio, sobrevive y sufre aquí un cambio ontológico que al fin y al cabo aparece como una verdadera divinización. Creemos que este poder del hombre del siglo XVIII sobre su propio mundo aparece implícitamente negado al hombre latinoamericano en la crítica- de Gaos, y al hombre hispánico en general, lo que se comprende en referencia a la situación particular de "trasterrado" de Gaos en México y de la España de la época, como más generalmente de la historia compleja de España en el siglo XX a partir de la generación del 98. Esta conciencia doliente recae sobre Gaos, y fue conceptualizada, aunque de manera cronológicamente demasiado amplia, por Carlos Fuentes en *El espejo quebrado*. Así es muy notable que Gaos oponga el Quijote con el Fausto, negándose a ponerlos por ejemplo en comparación con Hamlet. Sus razones para ello no nos convencen. Le permite en realidad oponer implícitamente el mundo sajón, victorioso de la modernidad en el Fausto, y el mundo hispánico, grandioso pero desdichado, como el Quijote. Esta simbología pesimista de la conciencia de sí mismo en el Quijote nos es confirmada por la obra de Borges en la que encontramos también conllevado una dicotomía entre mundo latinoamericano y mundo anglosajón⁷.

El pasaje más evidente de esta negación de un cambio ontológico al hombre hispánico en Gaos se encuentra en el pasaje siguiente⁸:

"Fausto reaparece empeñado en gigantescas obras, de las que dan breve y perfecta idea estos versos puestos en su boca en la escena siguiente a aquella que voy a analizar enseguida en todo su detalle:/ "Abro espacios a muchos millones,/ no seguros, sin duda, mas de habitar activa y libremente. / Verde la campina, fecunda; hombre y ganado/ en seguida a gusto sobre la noensima tierra.../ Aquí dentro un país paradisíaco./ ahí fuera, rabia el mar hasta el borde,/ y cuando trata, violento, de abrir brechas,/ un tropel de gentes Corre a cerrarlas"./ ¿Les ha sonado a algo ya oído? ¿En la lección sobre Fichte?/ Con tales obras trata Fausto de dar satisfacción a su "espíritu", el que se llama precisamente "faústico". Mas la antigua pareja de los viejecitos Filemón y Baucis, símbolo clásico de los pobres felices con su suerte, posee un trocito de tierra, con una cabaña, un jardincillo y una capilla, que ponen a Fausto un límite tan insoportable para su espíritu como infranqueable para su poderio, pues que los viejecitos se obstinan en no cederlos. Por aplacar a Fausto, Mefistófeles y tres "poderosos", y "violentos",

⁴ José Gaos, *Historia de nuestra idea del-mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 1992.

⁵ V. Luis Alberto Restrepo M., "Génesis, consumación y superación de la modernidad según Hegel", p. 10 en Hegel, *Creer y Saber*, Bogotá, Norma, 1992.

⁶ V. N.-B. Barbe, "La critique de la religion dans la première version du Faust de Goethe", *Quipos*, Francia, n° 125, Diciembre de 1994, pp. 10-16.

⁷ V. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1996, t. I, notablemente pp. 209-212, 470ss., 698-699, 942ss.

⁸ Gaos, pp. 406-407.

"compañeros" acaban, en la noche y por medio del fuego, con los obstinados y todo lo suyo. Pero cuando Mefistófeles y sus tres compañeros dan cuenta de su fechoría a Fausto, éste se indigna: "Trueque quería, no quería rapiña./ El desatinado, el fiero golpe/ maldigo!"/ Y al quedarse sólo, viendo el fuego por un balcón del palacio y lamentando/ "Ordenado pronto, demasiado pronto hecho!",..."

Lo anteriormente dicho por Gaos tiene que ser comparado con *"el aire da maldad"* de la *"nueva variedad histórica de la especie o el género "homo", el hombre "moderno" quien hace irrupción con su radical y esencial impulso y afán de poder y ahorro sobre el mundo natural y el humano - sin cuidarse del sobrenatural"* al que hace referencia Gaos en la lección siguiente sobre *"De la idea moderna del mundo a la contemporánea y nuestra"*⁹, introductoria de la *"Segunda parte - La idea contemporánea y nuestra"*. Igualmente tiene que ser comparado con la *"Lección 15- El Nuevo Mundo. El derecho de gentes y las utopías"* en la que Gaos reseña y estudia la Concepción del derecho de los españoles sobre las tierras de los indígenas de América en las *"recolecciones"* de Vitoria¹⁰, *"es decir, conferencias de comentario de un texto autoritativo, dadas por los catedráticos a toda su facultad en la Universidad du Salamanca o su Universidad, de fines de 1538 o principios de 1539"*¹¹, curiosa "mise en miroir" del propio curso de Gaos, otro español del siglo XX dando clase en la prestigiosa UNAM, cuyo intermediario con Vitoria sería, según el mismo Gaos¹², Balmes en el siglo XIX (lo que confirma la revalorización paralela en el curso de la escolástica¹³, y del sofismo¹⁴).

El poder del hombre moderno sobre estos mundos, Gaos lo expresa al final del capítulo sobre *Fausto*:

*"Tal hombre sentirá e ideará que si hay "otra" vida o "otro" mundo, no serán "otros" en el radical sentido tradicional, en que se oponen a esta vida y este mundo del movimiento caducable(!) como otra vida y otro mundo de reposo imperecedero, sino tan sólo como una segunda vida en un segundo mundo que, si a pesar de ser segundos, son "vida" y mundo -"de" una "vida", no pueden ser esencialmente sino lo que ya esta primera vida y su mundo serían por su esencia: movimiento"*¹⁵.

Aun con todo, la ubicación geográfica de este más allá, opuesta a la, finita y creada del Dante¹⁶, por ser, a diferencia de la medieval, inserta en el tiempo presente y mudable, no deja de imponerse a nosotros en su extraño parecido con la vida y mundo de las Nuevas Tierras cuya existencia, o por lo menos potencialidad, se encontraba como es ya sabido en las leyendas celtico-cristianas de las islas Bienaventuradas¹⁷.

El "movimiento caducable" en una perspectiva doliente y crística es también lo que define el ser latinoamericano en Pablo Antonio Cuadra. Ya los exégetas de Pablo Antonio Cuadra han señalado que su búsqueda del Yo a través de la otredad pasa por la necesidad de tomar *"la actitud del caído"*, que es según él la humildad de los campesinos agachándose a la tierra, *"acción agobiante y reverente"*, lo que conlleva la identificación

⁹ *Ibid.*, p. 423.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 234ss.

¹¹ *Ibid.*, p. 230.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 432.

¹⁵ *Ibid.*, p. 417.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 50-79.

¹⁷ V. por ej. Geoffrey Ashe, *La Atlántida*, Madrid, Debate, 1992, p. 34.

del poeta con la tierra-patria y el pueblo y finalmente con el destino de Cristo en una perspectiva de adoración marial¹⁸.

Esa otredad, ese Ser Otro, pasa por una permanente "extranjería", revelada a través de las figuras del judío errante y de Ulises¹⁹. En *El Nicaragüense* esta dialéctica se expresa en las figuras del judío errante, el Barco Negro y la Carreta Nagual²⁰ (símbolos de la errancia ontológica, también evocada en el título *Por los caminos van los campesinos*) y de la imagen paternal de Cristo²¹. Sin embargo en todos los casos se trata de un problema temporal (es decir ontológico) antes que geográfico²².

Al comparar la concepción expresada por Pablo Antonio Cuadra en *El Nicaragüense*²³ que "*más allá de la propia vida - es decir, cuando el hombre ha roto el último hilo de la relación del Yo con el Otro y del Yo con su Tiempo - la sobrevivencia o inmortalidad es lo contrario: es una muerte en vida*" con las numerosas referencias a Ulises y sus parangones²⁴, nos damos cuenta de que la otredad en Pablo Antonio Cuadra representa un "*hombre que sale y conquista pero*" (a diferencia del Ulises de "*la Civilización de Occidente*", y adjuntaríamos de Colón) "*vuelve al Hombre*". Darío y el nicaragüense emprendedor y hispanizado²⁵, "*navegante, pescador, comerciante, mitad agricultor, mitad ma- marinero*"²⁶, aparecen como modelos de ese Ulises. Son por supuesto sus viajes los que les permiten identificarse con Ulises, pero más que todo también son sus hazañas, su universalismo y su cosmopolitismo los que les permiten realizar "*América... volv(iendo) al Hombre enriquecido(s) por la aventura*"²⁷.

Pues el Gran Lago de Granada es en sí el lugar de la aventura del Ulises nicaragüense, "*lección homérica... para el robustecimiento de las virtudes humanas./ En la vida nicaragüense tuvimos un Ulises que volvió a morir a su tierra. El otro Ulises, el colectivo, el que vuelve a su hogar patrio amenazado por los abusivos Pretendientes, y lucha con ellos y los vence con su arco, haciendo triunfar con él lo noble de la hispanidad... ¿será gestado por nuestra cultura?*"²⁸.

De ahí volvemos a *Por los caminos van los campesinos*. Matado por Sebastiano, el Dr Fausto representa una suerte de hombre moderno - el modelo del Ulises de la Civilización de Occidente -, vencido por el hombre latinoamericano. Al provocar al Teniente Comfort para que éste violará a Soledad, el Dr Fausto es un parangón de Mefistofeles quien en el episodio de la cárcel, al final de la primera versión del Fausto incita al sabio enamorado a forzar a Margarita enferma por culpa suya.

El Teniente Comfort, invasor contemporáneo que "*habla bastante bien el castellano*" (lo que contradice la afirmación ya citada de Sebastiano) y tiene preocupaciones éticas, nos evoca a los conquistadores tal como les describirá posteriormente Todorov (*La conquista de América*) en sus contradicciones semánticas; pero también, como violador de la virgen indígena (la Tierra Madre indígena, dos veces identificada con Soledad²⁹, y

¹⁸ Conny Palacios, *Pluralidad de máscaras en la lírica de Pablo Antonio Cuadra*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1996, II parte, pp. 57-92.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 86-87.

²⁰ Cuadra, *El Nicaragüense*, pp. 227-231.

²¹ *Ibid.*, pp. 219-222.

²² Palacios, p. 85; *El Nicaragüense*, pp. 160-162 y 227.

²³ *El Nicaragüense*, p. 227.

²⁴ *Ibid.*, pp. 159-162; 169-176;...; v. también pp. 61-66.

²⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

²⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁹ *Por los caminos...*, pp. 101 y 103.

cantada por Pablo Antonio Cuadra en su obra poética), es el quien va a provocar el cambio ontológico final.

Si comparamos el pasaje del Fausto citado por Gaos con *Por los caminos van los campesinos* podemos dilucidar el carácter del Dr Fausto comparándole al personaje de Mefistófeles burlado, y considerar el Teniente Comfort no solamente como otro símbolo de la dialéctica entre Próspero y Calibán en Rodó, Roig, Zea y Richard Morse, sino también del Fausto goethiano, cuya apoteosis encierra la de Soledad y de su niño, "hombre nuevo" de América. El Dr Fausto y el Teniente Comfort serían entonces las dos caras de una misma persona, el uno evocando la muerte de Occidente, el otro su renovación en América.

Vemos así que el mito nietzschiano del eterno retorno (la invasión norteamericana contemporánea siendo como vimos puesto en paralelo, especialmente a través de la referencia al *Güegüence*, con la conquista español) sustenta en Pablo Antonio Cuadra una reinterpretación continental de la tesis hegeliana acerca de América.

En el epílogo de *Por los caminos van los campesinos* la irrevocable y despiadada despedida de Soledad por Sebastiano se basa en el episodio bíblico de la expulsión del Paraíso terrenal. Sebastiano, dios que castiga por amor, promete al mismo tiempo el advenimiento de "un hombre nuevo"³⁰, "niño" crístico que "nos salve"³¹.

En este proceso de sucesión y advenimiento el nuevo ser mestizo americano que es el niño se identifica como dice Sebastiano con su "yo (de viejo indio, y prosigue, mientras) *Los viejos se quedan sentados a la orilla del mundo Los indios esperan, Soledad!*"³². De esa espera nace el "hombre nuevo", representante de la raza cósmica ideada por José Vasconcelos en los mismos años (Barcelona y París, 1925). Así como lo plantea Vasconcelos el nuevo ser, por su combinación, se asimila a una forma superior de humanidad.

Superior según Pablo Antonio Cuadra al Ulises de la Civilización de Occidente porque deja al hombre su lugar, sin embargo el ser latinoamericano como acabamos de definirlo, al igual que:

*"Ulises es la aventura del hombre, que, por mucho que arriesgue buscando lo nuevo y lo desconocido, siempre retorna a lo humano. Ulises es también la conjunción de la osadía hacia el futuro y de la nostalgia del pasado; el hombre que se aleja pero que regresa y cuyo armonioso "ciclo" simboliza el equilibrio que hizo grande a la Civilización de Occidente. Debajo del personaje creado por Homero se aprecian las raíces de una visión histórica y de una concepción poética que dan vida y esencia a las más grandes creaciones de Occidente. El sueño de conquistar un mejor futuro, combinado y equilibrado con el esfuerzo por restablecer el Paraíso perdido de la infancia, la gracia original."*³³

Así se abre el mundo secular de la Soledad (nombre símbolo que refiere en la pieza como en la obra de García Márquez al encerramiento en sí como al aislamiento cultural) para entrar en el mundo de la "historia universal".

Como podemos aprehender la dialéctica de *Por los caminos van los campesinos* no es ajena a una concepción "civilizatoria", tal vez debido a la fundamental "pretensión a la universalidad" (A.A. Roig) de la literatura latinoamericana de la época y también a la influencia del pensamiento continental del siglo XIX.

³⁰ *Ibid.*, p. 109.

³¹ *Ibid.*, p. 106.

³² *Ibid.*

³³ *El Nicaragüense*, p. 159.

Sin embargo se encuentra en *Por los caminos van los campesinos*, en continuación más que en ruptura con Darío, una búsqueda de lo propio por medio de una dialéctica intertextual entre lo autóctono (el mestizo *Güegüence*) y la modernidad occidental (el *Fausto* de Goethe), dialéctica que Pablo Antonio Cuadra explicitará en *El Nicaragüense*³⁴ y se encuentra también en *Libro de Horas*.

Se trata de la búsqueda de una identidad propia a través de raíces múltiples, como en el reciente *Burdel de las Pedrarias* de Ricardo Pasos M., que advierte no obstante en el siglo XX el pasaje a una nueva afirmación del ser colectivo y popular en sus contradicciones y luchas internas como vemos en el no menos reciente *Castigo Divino* de Sergio Ramírez cuya acción se ubica en la época de *Por los caminos van los campesinos*.

En las tres obras como en *Margarita está linda la mar* del mismo Sergio Ramírez, la trama es una superposición de dos tiempos en la que la historia individual viene a ejemplificar la situación política de la época contemporánea. Así *Por los caminos van los campesinos*, Paraíso perdido nicaragüense, pone en escena de manera simbólica a través del juego de las referencias el destino trágico del ser latinoamericano desde la conquista hasta su salvación, advenimiento y transfiguración en el siglo XX³⁵.

³⁴ *Ibid.*, pp. 159-162.

³⁵ Al matar al Dr Fausto, Pancho, figura de la hispanidad referente al compañero de Don Quijote, aparece claramente como la contraparte de su hermano muerto en la guerra, Margarito, versión moderna de la Margarita del *Fausto* de Goethe. Así, se resuelve la dicotomía entre Soledad y Sebastiano. Sebastiano, figura-símbolo de unos de los santos patrones más importantes de Nicaragua, santo por lo demás martirizado y por eso evocador de la Pasión de Cristo. Mientras Margarito corresponde a la contraparte viril de la impotente y desdichada heroína del *Fausto*, Pancho el hispánico tosco (lo que una vez más nos devuelve a la dialéctica americana entre Ariel y Calibán ya evocada, aquí en la perspectiva roigiana) es el que supera esta impotencia y venga a su hermana, paradigma de la Tierra-Madre latinoamericana. En el cuento "Agosto", publicado en el número 1 de 1960 de la revista *El Pez y la Serpiente*, y que retoma en su mismo título la permanente simbología neo-dariana de los meses como "*libro de horas*" en Cuadra, el autor (y director de la revista) volverá a trabajar el tema de la oposición entre los E.U. y Nicaragua, asentándola de nuevo en la emblemática figura del alumbramiento materno, el huérfano Clarín (del que propone una aproximación lingüística Nydia Palacios Vivas en *Estudios de Literatura Hispaoamericana y Nicaragüense*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura y Universidad Ave María, 2000, pp. 127-140, v. en particular en lo que nos concierne pp. 129 y 135) apareciendo entonces como la prolongación de la figura del niño por nacer de *Por los caminos van los campesinos*.